

Seraina Plotke

Eine flache Figur?

Fragen der Introspektion und der Handlungsmotivation im *Lanzelet* Ulrichs von Zatzikhoven

Abstract: Ulrich von Zatzikhoven's Arthurian novel has already been analyzed, and especially assessed, in various ways by Medieval studies. The *Lanzelet* is catalogued as ›poor literature‹, read as ›pure entertainment‹, explained with the ›acausality of myth‹, and determined to be ›archaic‹ or ›post-classical‹. Many of these characterizations have their basis, according to my thesis, in the interior lives of Ulrich's characters, or lack thereof. Even when it comes to the main protagonist we find few clues that give any indication of what he thinks or feels and why. Soliloquies and other forms of thought conveyance which we encounter in other Arthurian tales scarcely appear and the narrator himself proves reticent when it comes to specific descriptions. This article sounds out what forms of introspection, psycho-narration and focalization are observable in *Lanzelet*. It will be shown to what extent such a discussion deals with plot motivation and what role gender aspects play.

In seinen erstmals 1927 erschienen *Aspects of the novel*¹ hat E. M. Forster die Unterscheidung von ›flachen‹ und ›runden‹ Figuren begründet, die sich in der Narratologie bis heute als grundlegende Differenzierung gehalten hat. Forster sieht die beiden Figurentypen nicht als zwei abgegrenzte Klassen, eher markieren sie »die Pole eines Kontinuums«.² Flache Figuren zeichnen sich laut Forster dadurch aus, dass sie »[i]n ihrer reinsten Form [...] als Gerüst eine einzige Idee oder Eigenschaft«³ haben. Seine Definition lautet daher: »Der wirklich flache Charakter lässt sich mit einem Satz umreißen, etwa: ›Nie werde ich Mr. Micawber verlassen.‹«⁴ Flache Figuren verändern sich nicht, sie machen keine Entwicklung

¹ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London 1927; dt.: *Ansichten des Romans*, Berlin, Frankfurt a. M. 1949.

² So die Charakterisierung der Begrifflichkeit von Forster durch Fotis Jannidis, *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin 2004 (Narratologia 3), 86.

³ Forster (wie Anm. 1), 77.

⁴ Ebd., 77f.

durch, ihr Handeln kennt nur eine Motivation.⁵ Runde Figuren hingegen wandeln sich und zeigen Brechungen, sie sind vielschichtig und lassen sich nicht so einfach fassen.⁶ Forster bringt ihre Spezifik wie folgt auf den Punkt: »Das Kennzeichen für einen runden Charakter ist, ob er uns in überzeugender Weise zu überraschen vermag. Überrascht er uns nie, ist er flach. Überzeugt er nicht, ist er flach und gibt nur vor, rund zu sein.«⁷

Grundsätzlich sind für Forster die Kategorien ›flach‹ vs. ›rund‹ nicht mit Werturteilen verknüpft. Wie seine Ausführungen zeigen, gibt es seiner Meinung nach gute Gründe für die eine wie die andere Konzeption einer literarischen Figur. Allerdings legt er die beiden Typen insofern fest, als für ihn flache Gestalten »am besten wirken, wenn sie komisch sind«, runde hingegen »auf die Dauer das Zeug zur Tragik [haben] und die Fähigkeit, überhaupt unser Gefühl zu wecken, nicht freilich für Humor und Typik.«⁸ So hält er im Umkehrschluss fest: »Eine ernste oder tragische, aber flache Gestalt kann uns nur langweilen.«⁹

Eine Reihe von Narratologen haben Forsters Dichotomie aufgegriffen und präzisiert, so auch Shlomith Rimmon-Kenan, die auf der Basis der Erweiterungen des israelischen Erzählforschers Joseph Ewen drei spezifizierende Achsen der Differenzierung diskutiert, mit Blick 1. auf die Komplexität der Figur, 2. auf die Entwicklung der Persönlichkeit der Figur und 3. auf die Transparenz des Innenlebens der Figur.¹⁰ Was die Achse der Komplexität angeht, unterscheidet Rimmon-Kenan auf der einen Seite Gestalten, die nur einen einzigen markanten Wesenszug zeigen, gegebenenfalls auch ein deutliches Charaktermerkmal unter anderen weniger ausgeprägten Eigenschaften.¹¹ Am anderen Ende des Spektrums stehen Figuren, deren Wesensart durch vielschichtige Charakteristika und Dispositionen gekennzeichnet ist. Hinsichtlich des Kriteriums der Entwicklung unterscheiden sich Gestalten, die vollkommen statisch durch die gesamte Geschichte hindurch dieselben bleiben, von denjenigen, die sich in ihrer Persönlichkeit verändern, wobei die betreffende Entwicklung gemäß Rimmon-Kenan nicht zwangsläufig auch ausformuliert sein muss, sondern bloß impliziert sein kann.¹²

⁵ Vgl. Forster (wie Anm. 1), 79f.

⁶ Vgl. ebd., 79.

⁷ Ebd., 88.

⁸ Beide Zitate ebd., 83.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary poetics*, London, New York 1983, 41.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Vgl. ebd., 41f.

Die dritte Dichotomie bezieht sich auf die Ebene der Innensicht in die Figur, wobei an dem einen Pol Charaktere stehen, über deren Innenleben wir nichts erfahren, am anderen solche, deren Gedanken, Gefühle und Empfindungen für die Rezipienten greifbar werden.

Fotis Jannidis hat mit einigem Recht darauf hingewiesen, dass sich die drei Kriterien Komplexität, Entwicklung und Innensicht qualitativ insofern unterscheiden, als die ersten beiden im Wesentlichen auf die Ebene der *histoire* zielen, das dritte hingegen eher eine Frage des *discours* ist.¹³ Was die Charakteristika der Figuren betrifft, die auf der Ebene der *histoire* angesiedelt sind, können spezifische Merkmale und Eigenschaften den Gestalten einerseits direkt vom Erzähler zugeschrieben, andererseits indirekt durch Handlungen oder Reden der Figuren fassbar werden; allerdings ist auch denkbar, gerade im Fall eines unzuverlässigen Erzählers, dass die von ihm bereitgestellten Figureninformationen nicht zu den indirekt ablesbaren Wesenszügen der Akteure passen, ja diesen gar widersprechen.¹⁴ Doch auch hinsichtlich der Introspektion sind verschiedene Darstellungstechniken bei der Informationsvergabe zu differenzieren, so Gefühlszuschreibungen, die der Erzähler vornimmt – in der Art von: ›er war traurig‹ –, oder Formen der Psychonarration und Soliloquien, die das Innenleben einer Figur breiter und unmittelbarer erschließen.

Eng verknüpft mit diesen Aspekten der Figurencharakterisierung sind Fragen der Handlungsmotivierung, da Merkmale und Eigenschaften, Wünsche, Emotionen oder rationale Überlegungen der Figuren den Handlungsverlauf zu begründen vermögen. So steht die Sinnstruktur eines Textes in der Regel in einem reziproken Verhältnis zu den Informationen, die direkt oder indirekt in Bezug auf die Figuren gegeben werden. Dabei ist – wiederum mit Fotis Jannidis – zu beachten, dass die Relation zwischen Figureninformation und Handlungsmotivierung »kausal, final oder kompositorisch«¹⁵ bestimmt sein kann, wobei längst nicht alle Informationen, die in der einen oder anderen Weise bezüglich einer literarischen Gestalt mitgeteilt werden oder sich erschließen lassen, auch handlungsrelevant sind.¹⁶

¹³ Vgl. Jannidis (wie Anm. 2), 91. Kritisch mit Jannidis' systematischem Entwurf im Grundsätzlichen setzt sich Markus Stock, »Figur. Zu einem Kernproblem historischer Narratologie«, in: Harald Haferland, Matthias Meyer (Hrsg.), *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven*, Berlin, New York 2010 (TMP 19), 187–203, hier: 192–194, auseinander, indem er anmahnt, die historische Dimension und deren Spezifika bei der Analyse von Figuren stärker zu berücksichtigen.

¹⁴ Vgl. weiterführend Jannidis (wie Anm. 2), 198–221.

¹⁵ Ebd., 228.

¹⁶ Vgl. ebd., 221–229.

Ulrichs von Zatzikhoven Artusroman *Lanzelet*¹⁷ ist von der mediävistischen Forschung als schlechte Literatur taxiert,¹⁸ als Unterhaltungsroman gelesen,¹⁹ mit der ›Akausalität des Mythos‹ erklärt,²⁰ als archaisch²¹ oder nachklassisch²² bestimmt worden. Viele dieser Charakterisierungen hängen m. E. damit zusammen, dass Ulrichs Figuren, und insbesondere der Protagonist, ›flach‹ sind, und zwar sowohl hinsichtlich ihrer Komplexität und Entwicklung als auch mit Blick auf die Transparenz des Innenlebens. Gerade der Hauptakteur zeichnet sich dadurch aus, dass sich kaum Anhaltspunkte finden, die Aufschluss darüber geben, was er denkt oder fühlt. Soliloquien und weitere Formen des Gedankenberichts, wie sie in anderen Texten der Zeit begegnen, sind im *Lanzelet* selten, und auch der Erzähler hält sich mit spezifischen Gefühlszuschreibungen eher zurück. Entsprechend sind Erklärungen, weshalb die Figuren so und nicht anders handeln, kaum auf der Basis von Introspektion zu gewinnen. Inwiefern sich Fragen der Handlungsmotivation in Ulrichs Artusroman aber durchaus mit der Analyse der Figurenkonzeption verbinden lassen, soll unter Berücksichtigung der drei Kriterien ›Komplexität‹, ›Entwicklung‹ und ›Innensicht‹ nun genauer ausgelotet werden.

Schon was den von Rimmon-Kenan differenzierten Aspekt der Komplexität angeht, ist Ulrichs Protagonist tendenziell dem Pol ›flach‹ zuzuordnen, zeichnet er sich doch dadurch aus, dass er sich über wenige, fest umrissene Grundeigenschaften fassen lässt, die die Figur weder mehrdimensional noch konfliktgeladen machen. Man könnte sogar Forsters Ein-Satz-Regel²³ bemühen und folgende

¹⁷ Die Datierung von Ulrichs Artusroman ist bis heute strittig; vgl. Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, hrsg. von Florian Kragl, Bd. 2: *Forschungsbericht und Kommentar*, Berlin, New York 2006, 901–907; kritisch Stellung zu Kragls Forschungsbericht nimmt Peter Andersen, »Die Lancelot-Sage im Licht der rationalen Philologie«, in: Friedrich Wolfzettel u. a. (Hrsg.), *Artusroman und Mythos*, Berlin, New York 2011 (SIA 8), 449–465, hier: 450–452.

¹⁸ So formuliert etwa Nicola McLelland, »Stil und Dialog. Stilistische Variation im *Lanzelet*«, in: Nikolaus Henkel u. a. (Hrsg.), *Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter. Hamburger Colloquium 1999*, Tübingen 2003, 41–59, hier: 42: »Der *Lanzelet* gehört, zumindest was seine literarische Qualität angeht, sicherlich nicht in dieselbe Klasse wie der *Parzival*, *Erec* oder *Iwein*«. Vgl. dazu auch Kragl (wie Anm. 17), 908–912.

¹⁹ So Nicola McLelland, *Ulrich von Zatzikhoven's ›Lanzelet‹. Narrative Style and Entertainment*, Cambridge 2000, 234–236.

²⁰ Vgl. Florian Kragl, »Land-Liebe. Von der Simultaneität mythischer Wirkung und logischen Verstehens am Beispiel des Erzählens von arthurischer Idoneität in *Iwein* und *Lanzelet*«, in: Friedrich Wolfzettel u. a. (Hrsg.), *Artusroman und Mythos*, Berlin, New York 2011 (SIA 8), 3–39, hier: 16–19.

²¹ Vgl. Isolde Neugart, Art. »Ulrich von Zatzikhoven«, in: ²VL, Bd. 10, 61–68, hier: 66.

²² Als »Dekadenzroman« wird Ulrichs Text bezeichnet von Stefan Hofer, »Der *Lanzelet* des Ulrich von Zatzikhoven und seine französische Quelle«, *ZrP* 75 (1959), 1–39, hier: 35.

²³ Gemäß Forster (wie Anm. 1), 78, sind flache Figuren dadurch gekennzeichnet, dass sie sich in ihrer Charakteristik in einem einzigen Satz fassen lassen.

Kurzcharakteristik festhalten: Lanzelet ist »der sælige man« (V. 8502), der »manheit wil bejagen« (V. 3903).²⁴ Tatsächlich ist sämtliches Handeln des Hauptakteurs dadurch geprägt, dass er mit mannhafter Tapferkeit Herausforderungen des physischen Kampfes sucht, die er wiederum dank seiner zum Glück bestimmten Vollkommenheit ohne Rückschläge meistert.²⁵ Alle seine Gegner, denen er sich immer wieder – und man könnte sagen: geradezu zwanghaft – stellt, besiegt er mühelos. Damit konveniert, dass die *manheit* Lanzelets explizit herausgehoben wird, sei es durch den Erzähler, sei es im Urteil anderer Figuren: Der Protagonist ist – darin sind sich alle einig – ein »helt an manheit ûz genomen« (V. 3599).²⁶ Nochmals auf die kurze Formel gebracht: Lanzelet ist nicht nur von seinem Wesen her mannhaft und tapfer, er will diesen Kampfesmut auch permanent unter Beweis stellen.

Zu den weiteren Merkmalen, die Lanzelet sowohl vom Erzähler als auch von anderen Figuren in auffälliger Häufigkeit zugeschrieben werden, die allerdings auf der Handlungsebene weniger Gewicht erhalten, zählen neben der schon erwähnten *sælicheit*²⁷ – tatsächlich gelingt Lanzelet immer alles – die *milticheit*²⁸ und (nur

24 Zitierte Ausgabe: Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, hrsg. von Florian Kragl, Bd. 1: *Text und Übersetzung*, Berlin, New York 2006. Im Folgenden eigene Übersetzung.

25 Vgl. dazu etwa auch Kurt Ruh, »Der Lanzelet Ulrichs von Zatzikhoven: Modell oder Kompilation?«, in: Wolfgang Harms, L. Peter Johnson (Hrsg.), *Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973*, Berlin 1975, 47–55, hier: 54, wieder in: Kurt Ruh, *Kleine Schriften*, Bd. 1: *Dichtung des Hoch- und Spätmittelalters*, Berlin 1984, 63–71, hier: 71; McLelland (wie Anm. 19), 173–199; Armin Schulz, »Der neue Held und die toten Väter. Zum Umgang mit mythischen Residuen in Ulrichs von Zatzikhoven *Lanzelet*«, *PBB* 129 (2007), 419–438, hier: 434–436.

26 Lanzelets Tapferkeit wird durchgehend betont, etwa: »Er was an allen enden / wîse und manhaft« (V. 294f.); »wan erz mit manheit gewan« (V. 1253); »lobens tâtē si im genuoc / von siten und von manheit« (V. 1320f.); »von sîner manheite vil« (V. 1352); »daz sich sîn manheit niht verhal« (V. 2251); »Dest mēr was sîner manheit« (V. 2345); »sîn manheit aber dar an schein« (V. 5495); »sô vollekomen an manheit« (V. 7810); »wi manic manheit er begienc« (V. 7979).

27 Diesbezügliche Beispiele für die Charakterisierung Lanzelets (sowohl durch den Erzähler als auch durch andere Figuren) bieten etwa die folgenden Stellen: »ein kint, daz maniger sælde wielt« (V. 87); »sîner sælicheit er genôz« (V. 418); »Sîn sældehafter lîp« (V. 1334); »dâ schein wol sîn sælicheit« (V. 2748); »sîn sælicheit in êrte« (V. 3402); »daz ir an alter und an jugent / von rehte müezet sælic sîn« (V. 4722f.); »daz ir von rehte sælic sît« (V. 4736); »wi Lanzelet, dem helde balt / di sælde got zuo gefuogete« (V. 6204f.); »daz Lanzelet von kinde / wær ein der sæligeste man / über al di welt« (V. 7800–02); »der sælige man, / Lanzelet« (V. 8502f.). Dazu findet sich eine detaillierte Analyse, die ebenfalls die Lexeme *heil* und *gelücke* einbezieht, bei McLelland (wie Anm. 19), 200–233.

28 Die Freigebigkeit Lanzelets als Burgherrn wird bezeugt durch die folgende Stelle: »Dô was vil milte der wirt« (V. 1249). Andere Formulierungen in Bezug auf Lanzelet: »di bestuonden den milten« (V. 1410); »Lanzelet der milde« (V. 4759); »von dem aller miltesten man« (V. 4947); »und tet aber sînen milten schîn« (V. 5074a); »durch den milten Lanzeleten« (V. 7570); »der an geborner milticheit« (V. 8389); »der milte Lanzelet« (V. 9198).

ab und an erwähnt) seine Schönheit.²⁹ Die letzteren beiden Charakteristika scheinen vornehmlich von der Stofftradition her begründet zu sein, sie werden von Ulrich kaum funktional für die Motivierung des Geschehens genutzt; die betreffenden Eigenschaften zeichnen auch Iblis aus, die ebenfalls aufgrund ihrer Freigebigkeit und ihrer Schönheit heraussticht und dadurch zum unmittelbaren weiblichen Pendant Lanzelets stilisiert wird.³⁰

Hinsichtlich des Kriteriums der Entwicklung ist zu konstatieren, dass sich Lanzelet, was die eben beschriebenen Eigenschaften angeht, in keiner Weise verändert. Die erwähnten Wesenszüge des Protagonisten bleiben gleichsam statisch dieselben, sind im Lauf der Geschichte weder Modifikationen oder Verschiebungen noch Erweiterungen unterworfen und werden insbesondere auf der Ebene des *discours* von Anfang an bis zum Ende des Texts parallel zum Fortgang der Handlung ungezählte Male *expressis verbis* erwähnt.

Im weiteren Sinn zu den Merkmalen der Lanzelet-Figur gehört jedoch auch, dass der Protagonist lange nicht weiß, wie er heißt und woher er kommt. Er ist »der ritter âne namen« (V. 1685, V. 2059), »der namelôse« (V. 2241), wie er in der ersten Hälfte der Erzählung mitunter bezeichnet wird.³¹ Erst in der Mitte der Geschichte wird dem Helden seine Identität kundgetan, wobei rezeptionsästhetisch bemerkenswert ist, dass Ulrich dem Publikum zu Beginn der Narration zwar die Abstammung des Hauptakteurs – zumal die Namen der Eltern und des väterlichen Reichs – offenlegt, die Rezipienten den Namen des Protagonisten und dessen nähere verwandtschaftliche Beziehungen zum Artushof jedoch auch erst im Lauf der Erzählung erfahren.³² Man kann dieses Umschlagen vom Nicht-Wissen zum Wissen um die eigene Identität durchaus als eine Form der Figurentwick-

29 So wird mit Blick auf Lanzelet festgehalten: »dâ sâch siu einen ritter wol getân« (V. 4222); »der guote man vil tiure swuor, / ez wære der schoeneste man, / der ritters namen ie gewan« (V. 4650–52).

30 Vgl. etwa Friedrich Michael Dimpel, *Freiräume des Anderserzählens im ›Lanzelet‹*, Heidelberg 2013 (Beihefte zum *Euphorion* 73), 109; Florian Kragl, »Sind narrative Schemata ›sinnlose‹ Strukturen? Oder: Warum bei höfischen Romanen Langeweile das letzte Wort hat und wieso Seifrit das bei seinem *Alexander* nicht wusste«, in: Harald Haferland, Matthias Meyer (Hrsg.), *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven*, Berlin, New York 2010 (TMP 19), 307–338, hier: 318–321. Siehe zu den stofflich begründeten Eigenschaften Lanzelets etwa den Beitrag von Brigitte Burrichter im vorliegenden Band.

31 Ähnlich auch: »der helt balt, / der selbe niht sînes namen weiz« (V. 2268f.).

32 Vgl. zu diesem Aspekt auch Cora Dietl, »Kunst vom Stahlroß bis zum Metallkügelchen. Gibt es ein poetologisches Konzept in Ulrichs von Zatzikhoven *Lanzelet*?«, in: Thordis Hennings u. a. (Hrsg.), *Mittelalterliche Poetik in Theorie und Praxis. FS Fritz Peter Knapp*, Berlin, New York 2009, 193–203, hier: 197.

lung betrachten, die sich jedoch qualitativ von dem unterscheidet, was üblicherweise in der Literaturanalyse darunter verstanden wird, da diese Veränderung im *Lanzelet* nicht figurenpsychologisch begründet ist. Tatsächlich spielen die Unkenntnis der eigenen Abstammung im ersten Teil von Ulrichs Text sowie das Aufsuchen des Herkunftslandes im zweiten eine handlungsmotivierende Rolle, die jedoch der Eigenschaft der Kampfes- und Abenteuerlust des Helden stets bei-, wenn nicht sogar untergeordnet bleibt.³³

Der dritte von Rimmon-Kenan betonte Faktor ist die Frage nach der Transparenz der Innenräume der Figuren.³⁴ Grundsätzlich ist festzuhalten, dass sich Ulrichs *Lanzelet* in markanter Weise dadurch auszeichnet, dass sein Innenleben beinahe komplett unsichtbar bleibt.³⁵ Insofern lassen sich auch die vorher genannten Aspekte der Figurencharakteristik nochmals spezifizieren. Hauptmotivation allen Handelns des Protagonisten ist, »prîs und êre / unde grôz manheit [zu] bejagen« (V. 2612f.), was jedoch nur selten mit erzählerischen Verfahren der Introspektion verknüpft wird, welche das geradezu triebhafte kampfesmutige Streben des Helden mit Gefühlsdarstellungen oder Gedankenberichten verbinden würde.³⁶ Psychologische Innenschau sucht man bei *Lanzelet* meist vergebens, was den Eindruck entstehen lässt, dass alle seine Aktionen eigentlich

33 Ruh (wie Anm. 25), 50 (im Wiederabdruck: 66), konstatiert in Bezug auf die Namenssuche Lanzelets in der ersten Hälfte des Texts: »Das Programm dieses ersten Teils lautet Namenfindung, das wäre psychologisch formuliert: Zu-sich-selber-kommen, Selbstverwirklichung; der sichtbare Ausdruck dieses Prozesses aber ist die Artuswürdigkeit«. Parodistisch hinsichtlich des Motivs der Selbstfindung liest die Namenssuche René Pérennec, »Artusroman und Familie: *Daz welsche buoch von Lanzelete*«, *Acta Germanica* 11 (1979), 1–52, hier: 9–14.

34 Welche Spezifik Aspekte der Introspektion als Ausdruck der Fokalisierung in mittelalterlichen Erzähltexten haben können, zeigt die grundlegende Studie von Gert Hübner, *Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ›Eneas‹, im ›Iwein‹ und im ›Tristan‹*, Tübingen, Basel 2003 (Bibliotheca Germanica 44).

35 Ganz selten finden sich Andeutungen, etwa als *Lanzelet* die Tochter des Galagandreiz und den durch Tapferkeit erstrittenen Hof verlässt; der Erzähler bemerkt hier: »sîn gesinde wol allez swüere, / daz er dô belibe stæte / mit der vrouwen, diu in dô hæte / ze alsô grôzen êren bräht. / des was im idoch ungedäht« (V. 1306–10).

36 Ganz punktuell finden sich Innenschauen in Bezug auf *Lanzelet*, die das unmittelbare Kampfgeschehen betreffen, etwa: »dô gedäht der wol geborne: / ez muoz her gân oder hin. / sît ich alsus gesêret bin, / ich wil versuochen einen slac, / dâ werde ûz, swaz werden mac. / mîne kraft kêr ich alle dran« (V. 2092–97). Vergleichbar auch: »des was der stolze ritter vrô / und gedäht in sîm muot alsô: / hi bin ich erst zuo komen / eim ritter biderm und vromen. / ichn gehôrte nie nieman baz geloben. / nuo wær ez ouch an mir ein toben, / enversuocht ich niht mîne kraft; / und wird ich an im sigehaft, / des hân ich immer mêre / beidiu prîs und êre. / ob aber er mir an gesiget, / daz ist, daz mich unhôhe wiget / und ist ouch wunder enkein« (V. 2503–15).

emotionslos geschehen.³⁷ Neid, Hass, Wut oder Trauer scheint Lanzelet kaum zu kennen.³⁸

In Bezug auf die Liebe findet sich in der Textmitte die Andeutung eines Gefühls, als Lanzelet mit Iblis zusammenkommt, nachdem er Iweret erschlagen hat. So weiß der Erzähler über die beiden zu berichten:

ez wær im lieb oder leit,
siu enwolt nimer von im komen.
den selben muot hât er genomen,
daz er sô holt niemanne wart. (V. 4618–21)

Wäre es ihm angenehm oder verhasst, sie wollte niemals von ihm lassen. Dasselbe Empfinden hatte er, so dass er niemandem derart gewogen wurde.

Dass jedoch auch die Liebe als Emotion für den männlichen Hauptdarsteller keine größere – und höchstens im Ansatz handlungsmotivierende – Bedeutung hat, zeigt sich allein darin, dass Lanzelet kurz nach der eben zitierten Zuschreibung des Erzählers das Abenteuer von Pluris auf sich nimmt und an der Gefangenschaft bei der Königin von Pluris alles in allem anscheinend auch nicht sonderlich schwer zu tragen hat. Zumindest konstatiert der Erzähler: »er lebete wunderlîche, / wîlent trûric, wîlent frô« (V. 5644f.).³⁹ Ebenso wenig lässt sich Lanzelet später von Iblis davon abbringen, die Herausforderung zu meistern, die in einen hässlichen Drachen verwandelte, aber in Wirklichkeit – wie sich im Nachhinein herausstellt – wunderschöne Elidia zu küssen.⁴⁰

Dass die Absenz von Innenschau, ja überhaupt der Mangel an Emotionalität bei Lanzelet nicht etwa dadurch erklärt werden kann, dass Ulrich das entsprechende Erzähl- und Motivierungsprinzip nicht kennen würde, zeigt sich mit Blick

37 Gerade auch hinsichtlich der Frage nach Liebesgefühlen erhält man in Bezug auf Lanzelet nur vereinzelt Informationen, eine der seltenen Stellen ist: »er hât vil durch ruom gegeben; / und swaz er tæet ze guote, / sône kom ûz sînem muote / vrouwe Iblis ze keiner stunt. / im was niht sô liebez kunt, / des sol man im getrûwen« (V. 5670–75).

38 Tatsächlich ist mitunter in unmittelbaren Kampfsituationen von entsprechenden Emotionen (Lanzelets und seines Gegners) die Rede, die der Verschärfung der Auseinandersetzung mit dem Schwert Ausdruck geben, wie etwa hier: »in wuohs diu nîtgalle / von dem zorn, den si truogen. / diu scharpfen swert si sluogen / ûf ein ander, daz si erklungen, / und von den helmen sprungen / des fiures flamen blicke« (V. 2062–67).

39 Vgl. zu dieser Stelle z. B. auch René Pérennec, *Recherches sur le roman arthurien en vers en Allemagne aux XII^e et XIII^e siècles*, 2 Bde., Göttingen 1984 (GAG 393), Bd. 2, 75–79; Klaus Grubmüller, »Die Konzeption der Artusfigur bei Chrestien und in Ulrichs *Lanzelet*. Missverständnis, Kritik oder Selbständigkeit? Ein Diskussionsbeitrag«, in: Martin H. Jones, Roy Wisbey (Hrsg.), *Chrétien de Troyes and the German Middle Ages*, Cambridge 1993, 137–149, hier: 139.

40 Vgl. V. 7836–7939. Zur Funktion der Drachenkussepisode vgl. etwa Dietl (wie Anm. 32), 198.

auf die weiblichen Figuren des Texts. Hier ist die Gegenprobe signifikant: Introspektion in Verbindung mit emotionaler Motivierung findet sich in Ulrichs Artusroman nämlich als Darstellungsmittel durchaus, allerdings behält sich der Text diese für die – man muss schon sagen – zahlreichen Frauen von Lanzelet vor.⁴¹ Nicht nur Iblis darf in einem ausführlichen Soliloquium ihre Minnegefühle ausbreiten,⁴² bereits die Gedanken der liebestollen Tochter des Galagandreiz werden sichtbar gemacht und handlungsbegründend eingesetzt.⁴³ Auch über das Liebeserleben der Ade⁴⁴ und der Königin von Pluris⁴⁵ erfahren die Rezipienten einiges. Dass Introspektion im Artusroman konzeptionell mit weiblichen Gestalten verbunden werden kann, zeigt sich als Phänomen eindringlich in Hartmanns *Erec*.⁴⁶

⁴¹ Edith Feistner, »er nimpt ez allez zeime spil. Der Lanzelet Ulrichs von Zatzikhoven als ironische Replik auf den Problemhelden des klassischen Artusromans«, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 232 (1995), 241–254, spricht in Bezug auf Lanzelet von einem »kussfreudigen Helden« (241). Schulz (wie Anm. 25), 423, nennt den Protagonisten einen »womanizer allererster Güte«. Über die »Vielweiberei« Lanzelets hat sich v.a. die ältere Forschung echauffiert; eine Auflistung entsprechender Stellungnahmen präsentiert Helga Schüpfer, »Minneszenen und Struktur im Lanzelet Ulrichs von Zatzikhoven«, in: Peter Kesting (Hrsg.), *Würzburger Prosastudien 2. Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters. FS Kurt Ruh*, München 1975, 123–138, hier: 123f.

⁴² Vgl. V. 4372–4407. Dieses Liebes-Soliloquium markiert den Höhepunkt der Emotionsdarstellung von Iblis, die als Handlungsmotivation gestaltet ist und sich über eine längere Passage hinzieht, in welcher verschiedene Darstellungstechniken für die Informationsvergabe verwendet werden. Die Episode beginnt mit einem Traum der Iblis, der vom Erzähler introspektiv berichtet wird (V. 4218–33). Vgl. dazu auch Dimpel (wie Anm. 30), 105.

⁴³ So weiß der Erzähler: »siu was ûf anders niht gedenit, / wan als der sich nâch minnen senit / und dar nâch vil gedenket. [...] diu minne tet ir alsô wê / und twanc si des mit ir gewalt, / daz siu muoste werden balt« (V. 875–882). Nachdem die Tochter des Galagandreiz darauf einem der Ritter, Orpilet, vergeblich Liebesavancen gemacht hat, versucht sie es beim nächsten, Kuraus, wobei der Erzähler wiederum festhält: »diu vrouwe het den gedanc, / wan si diu minne sêre twanc, / daz siu warp umb sînen lîp« (V. 1029–31). Den dritten Versuch unternimmt sie bei Lanzelet, den sie dann auch erfolgreich umgarnen kann. Zuvor konstatiert der Erzähler abermals: »zehant kom siu gegân, / wan si diu minne twanc« (V. 1082f.).

⁴⁴ Ades Liebesgefühle als Handlungsmotivation werden über das Mittel der direkten Figurenrede ausgestellt: »siu sprach: ›imer, unz ich leben, / hân ich iuch zeim vriunde erkorn, / ob ir sint sô wol geborn, / als iuwer manheit gezimet. / swer iu den lîp hiut nimet, / dês wâr der missetuot dar an. / ich hülf iu, wær ich ein man, / und sult doch vil gewis sîn, / sô ich meiste mac, der gûnst mîn. / doch enweiz ich, wâ von ich ez tuo, / wan daz mich daz herze twinget dar zuo« (V. 1490–1500).

⁴⁵ So weiß der Erzähler von den Liebesgefühlen der Pluris: »des gewan diu kûnigin zehant / sô grôze riuwe, daz ir geswant / und daz siu viel in unmaht. / diu tûtvinster naht / der bitterlichen minne, / diu benam ir di sinne / und ir varwe und ir kraft: / siu was mit leide behaft« (V. 6535–42).

⁴⁶ Vgl. Stock (wie Anm. 13), 196–203. Siehe dazu auch den Beitrag von Florian Kragl im vorliegenden Band.

Aus diesen Beobachtungen lässt sich folgendes Fazit ziehen. Mit Mitteln der Innenschau sichtbar gemachte Emotionen als Handlungsbegründungen gibt es in Ulrichs Artusroman zwar hinsichtlich der weiblichen Figuren, kaum jedoch beim männlichen Protagonisten. Dessen Aktionen werden praktisch durchgehend über seine eindimensional anmutende Charakterstruktur motiviert, den eigenen Kampfesmut permanent unter Beweis stellen zu wollen. Zugespißt formuliert: Die Flachheit der Hauptfigur ist programmatisch, sie gehört grundlegend zur Sinnstruktur des Textes. Ob man mit Forster so weit gehen will, Lanzelet aufgrund seiner Flachheit entweder den komischen Gestalten zuzuordnen oder ihn sonst für langweilig zu halten, ist eine Frage der modernen Interpretation.⁴⁷ Auch wenn es Forster vermieden hat, seine Differenzierung von flachen und runden Figuren mit einer eindeutigen Axiologie zu unterlegen, wird die betreffende Dichotomie von modernen Literaturinterpreten in der Regel implizit oder explizit mit Werturteilen verknüpft: Von Interesse sind mehrdimensionale Figuren, die Entwicklungen durchmachen, Krisen erleben sowie mit inneren Konflikten zu kämpfen haben, wobei wir nach Möglichkeit auch über das konkrete Innenleben informiert werden wollen.⁴⁸ Offenkundig weist Ulrichs Lanzelet keines dieser Charakteristika auf.

Tatsächlich lässt sich der flache Protagonist Ulrichs konzeptionell begründen: Er passt zur markanten Komposition des Texts, die die gesamte Handlung um eine Mittel- und Spiegelachse herum ordnet.⁴⁹ Praktisch auf den Vers genau in der Mitte der Erzählung gibt es einen doppelten Höhe- und Kulminationspunkt, indem der Protagonist mit der für ihn bestimmten Frau, nämlich Iblis, zur

47 Dietl (wie Anm. 32), 202, liest Ulrichs *Lanzelet* »als eine spielerische oder ironisch-kritische Auseinandersetzung mit dem Artusroman«. Ähnlich deutet den Text bereits Feistner (wie Anm. 41), welche die »parodistische Tendenz« und die »Ironiehaftigkeit« des Texts betont (245 und 253). Zu Komisierung und Ironie im *Lanzelet* vgl. v. a. auch Stefan Seeber, *Poetik des Lachens. Untersuchungen zum mittelhochdeutschen Roman um 1200*, Berlin 2010 (MTU 140), 108–127. Das Verhältnis von Komik, Ironie und Parodie untersucht zudem Dimpel (wie Anm. 30), 54–69.

48 Siehe dazu auch den Beitrag von Susanne Friede im vorliegenden Band.

49 Auf die symmetrische Textkomposition von Ulrichs Artusroman verweist James Alfred Schultz, »Lanzelet. A Flawless Hero in a Symmetrical World«, *PBB* 102 (1980), 160–188. Weitere Ergebnisse strukturalistischer Analysen mit je unterschiedlicher Akzentuierung finden sich bei Ruh (wie Anm. 25); Walter Haug, »Das Land, von welchem niemand wiederkehrt«. *Mythos, Fiktion und Wahrheit in Chrétien's ›Chevalier de la Charrete‹, im ›Lanzelet‹ Ulrichs von Zatzikhoven und im ›Lancelot‹-Prosaroman*, Tübingen 1978, 52–61; Rodney W. Fisher, »Ulrich von Zatzikhoven's *Lanzelet*. In search of ›Sens‹«, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 217 (1980), 277–292; Barbara Thoran, »Zur Struktur des *Lanzelet* Ulrichs von Zatzikhoven«, *ZfdPh* 103 (1984), 52–77.

Liebesvereinigung kommt, die wiederum dadurch unterbrochen wird, dass er seinen Namen und seine Herkunft erfährt.⁵⁰ Um diesen – buchstäblichen – Mittelpunkt herum sind nicht nur sämtliche Kampf- und Aventüre-Fahrten Lanzelets gruppiert, sondern auch, gleichsam auf- und absteigend, weitere vier Beziehungen mit Frauengestalten: zwei vor dem Zusammenkommen mit Iblis, zwei danach. Auch von den verwendeten Erzählmotiven und -mustern her handelt es sich bei Ulrichs Artusroman um einen durch und durch konstruierten Text: Geißelschlag des Zwergs, Glocken- alias Brunnen-Aventüre, Mantelprobe,⁵¹ Hirschjagd, Minnemonolog, all dies sind inhaltliche oder erzähltechnische Versatzstücke, wie sie sich in der höfischen Epik und insbesondere in der Artusliteratur finden. Der Text korrespondiert damit mit einem breiten narrativen Repertoire.⁵²

Auch die Flachheit des Protagonisten fügt sich ein in die gattungsinhärenten Erzählmuster des Artusromans, indem sie die markanteste Eigenschaft eines jeden Artusritters heraushebt und als solche verabsolutiert, nämlich Kampfesmut zu zeigen, verbunden mit dem Streben nach *prîs* und *êre*. Dieses Charakteristikum begründet die Handlung in letzter Konsequenz immer schon aus sich selbst heraus, so dass es keiner weiteren Erklärung bedarf, um die Sinnstruktur des Textes zu gewährleisten. Eine Innenschau, die rationale Überlegungen oder emotionale Aufwallungen in Bezug auf den Hauptakteur zur Erklärung seiner Aktionen herausstellt, ist bei einem derartigen Kompositionsprinzip nicht nur entbehrlich, sondern würde die Grundanlage der heldischen Darstellung gerade auch konzeptionell in einer Weise verändern, durch welche die Prävalenz und Superiorität des Protagonisten beschnitten würde.

50 Vgl. V. 4661–4743, die Kundgabe des Namens erfolgt V. 4706. Vgl. zu diesem Punkt auch Andersen (wie Anm. 17), 455.

51 Vgl. weiterführend Sandra Linden, »Tugendproben im arthurischen Roman. Höfische Wertevermittlung mit mythischer Autorität«, in: Hans-Jochen Schiewer, Stefan Seeber (Hrsg.), *Höfische Wissensordnungen*, Göttingen 2012 (Encomia Deutsch 2), 15–38.

52 Detaillierte Nachweise zur Herkunft der betreffenden Motive und Versatzstücke liefert Andersen (wie Anm. 17), 460.

